

『月に吠える』の口語表現

—— 生命の詩論におけるニーチェの影響 ——

大 嶋 さやか

はじめに

萩原朔太郎の第一詩集『月に吠える』（一九一七年二月、感情詩社・白日社出版部）は口語自由詩の記念碑的詩集とみなされているが、その内実を検討するために、口語自由詩の始まりを確認したい。日本の口語自由詩運動は、自然主義の影響を受ける形で始まる。

それまで新体詩以来の文語定型が主流だったが、島村抱月が「現代の詩」（『詩人』第六号・一九〇七年一月）で、「日本の新体詩を読んで先づ感ずるのは、其の直接でない事、即ちディレクトネス、ストレイトネスが欠けてゐる点である。之は真直に實際生活に接してゐないといふ意味で、掩ふ可からざる事実であろう」と現状に不満を述べ、「内容に於ても形式に於ても活きたる現代の生活に、能ふ限り密接ならしめんとするのが、詩に対する僕の要求である」と、「現代の生活」に直接触れる、新しい詩を主張した。さらに相馬御

風が「詩界の根本的革新」（『早稲田文学』第二八卷・一九〇八年三月）で、抱月の主張をふまえて、「現代吾人」の「日常の談話」に用いる口語を要求した。

自分は詩界に於ける自然主義を主張すると共に、こゝに具体的な要求の一二を提供したい。一は詩の用語問題である。これは抱月氏が嘗て主張されたと殆んど同じ意味に於て、詩の用語は口語たるべしと云ふのである。従来 of 詩の如く、特に所謂雅言を以て自己の抱懷を歌ふと云ふ習慣は、絶対的に破壊すべき事だと思ふ。（中略）自分等の要求する所は、絶対的に現代吾人の用ふる口語である。日常の談話に用ひつゝある口語である。

さらに三木露風が「自由なる詩歌」（『新声』第一九編第五号・一九〇八年一月）で、抱月・御風の両論を取り上げ、「要するに両氏とも實際生活に密接ならしめんが為の要求として口語体を主張して居らるるのである」と、「實際生活」に接するために口語が要求されていることを確認した。同月に服部嘉香が「詩歌の主観的權威」

『早稲田文学』第三六号・一九〇八年十一月）で、「リズムを刻みつゝ、生活してゐる主観」を表すために口語を提唱すると同時に「自由詩」を提唱した。

『月に吠える』について、久保忠夫は「抱月の「現代の詩」にながされて、實際生活に触れた詩を主張する声がここかしこから挙がつたのである。詩が實際生活から遊離しているという不満が、抱月の発言をえて、一度に爆発したのである。（中略）それを象徴の手法を用いて成就したのが萩原朔太郎である」として、「實際生活」に触れた詩という口語自由詩の理念を、朔太郎が「象徴の手法」で実現したと位置づけている。また、「日常口語に洗練されたリズムを与え、それによって人間の生理を流動する状態のまま表現してゆくという朔太郎の方法は、新しい美の創造であつた」と、口語自由詩の系譜における画期性が評価されている。本稿は、『月に吠える』の作品制作以前の、朔太郎の口語体の短歌と対比して、『月に吠える』の「象徴の手法」を用いた口語自由詩の特徴を検討する。

一部考察を先取りすると、朔太郎が『月に吠える』の作品を制作し始めた一九一四年の詩論に、自由詩による生命の表現の主張がみられる。それら詩論について、従来の研究では後期印象派絵画などとの関わりが重視されるが、実はニーチェの受容が重要であつたというのが本稿の見解である。ニーチェの影響は、朔太郎が自由詩で日常を超える表現を目指したことに関わる。朔太郎研究史では、一九一六年から新潮社より刊行が始まる生田長江訳『ニイチェ全集』

の影響が注目されがちだが、本稿は、一九一一年一月刊行の長江訳・ニイチェ『ツアラトウストラ』（新潮社）と『月に吠える』との関わりを論じるものである。

朔太郎は一九一四年から翌年初頭に、『月に吠える』に収録されなかつた多数の詩篇を制作・発表している。坪井秀人によれば、それら未収録詩篇は計四六篇にのぼるが、詩集に収録された詩篇の形成過程を探るために検討されてきた。本稿は、未収録詩篇を検討したうえで、『月に吠える』の口語自由詩を考察する。

まず、明治末から大正初期の詩歌の状況における、一九一一年・一九一四年の朔太郎のテクストの位置を検討する。次に、一九一四年に発表した詩論「SENTIMENTALISM」（『詩歌』第四卷第一〇号・一九一四年一〇月）「感傷詩論」（『詩歌』第四卷第一二号・一九一四年一二月）における「感傷」の主張に、朔太郎のニーチェ受容がどのように反映しているか検討し、それを参照して、未収録詩篇のうち「感傷の塔」（『詩歌』第四卷第一〇号・一九一四年一〇月）の「感傷」の表現を分析したい。そのうえで『月に吠える』収録の「竹A」（『詩歌』第五卷第一号・一九一五年一月）を分析する。「竹A」は「感傷の塔」をプレテクストとする作品であり、文語から口語へ転換する端緒に位置する。「竹A」の分析をふまえ、最後に、詩集の口語自由詩「春夜」（『ARS』創刊号・一九一五年四月）を検討する。

一、口語自由詩と生命

本節では、口語自由詩運動に接続するように、大正初期の詩壇で生命主義が顕著になる動向を検討する。鈴木貞美は、一九一〇年九月に刊行された川路柳虹の口語自由詩集『路傍の花』（東雲堂書店）の「序」の次の記述に、生命主義との接続を指摘している。⁶⁾

「適切な言葉」と云ふ事は吾らの「生命」をいかほどまでに現はしてゐるかと思ふ事に帰著する。で、文字や言語に關はぬのが口語詩のすべてではない、その關はぬのは文字そのもの、美に關はぬのでその表白してゐる内部のものに就ては實に尊重して居るのである。

口語詩を、「文字そのもの、美」ではなく「内部」を尊重し、「生命」を十分に表すものと位置づけている。安藤靖彦は、一九一四年の朔太郎の詩論の背景に、大正初期の詩壇の生命主義的思潮があったとしている。⁷⁾ 本稿では安藤論文を踏襲し、鈴木・安藤両論が取り上げていない同時代資料によって詩壇の動向を跡づけ、そこに朔太郎のテクストを位置づける。

片上伸は、「純一なる詩」（『詩歌』第三卷第三号・一九一三年三月）で、次のように書いている。

今の詩の多くは、あまりに生命が稀薄である。あまりに膚浅である。官能の錯雑といひ繊細鋭敏といふものも、あまりにフザ

ケた遊戯めいたものではないか。作為的人工的なものではないか。巧みな調子であればあるほど、虚偽を感じしめるのは何故か。詩に真摯の氣が乏しいからである。歌へば歌ふほど作為的の複雑に墮して、生けるものの純一が失はれて行く。今の詩に私の求めて已まないものは生命の純一である、純一なる生命の躍動である。

片上は、同時代の詩に、遊戯、作為、虚偽を排して生命を表現することを求めている。これが、遊戯を排する点において、「詩歌を娯樂とした時代は過ぎた。現實を離れたる遊戯的の詩歌は断じて新代の文学では無い」（服部嘉香「詩歌に於ける現實生活の価値」『新声』第一八編第五号・一九〇八年四月）という、實際生活に密接しようとする口語自由詩の立場とつながることは明らかだろう。同じく一九一三年に、白鳥省吾が「詩と生命意識 上・下」（『読売新聞』一九一三年二月五、六日）を発表している。その「上」では、「かくて自己と生活と詩とが一同となつて燃えて居るのだ、生活と芸術の密接と言つて彼等の生活内容へ詩を危ぶなつかしく結び付けて生活あつての詩だといふより、生命即詩だと言ふ事がどれだけ力強いかわれない」と述べられている。生活との密接という、口語自由詩運動の当初の理念に賛同しつつ、若干修正して、詩を生命と結びつけようとする言説といえよう。こうした言説は、詩論以外にもみられるようになる。一九一四年四月に福士幸次郎の口語自由詩集『太陽の子』（洛陽堂）が刊行されたが、一九一四年五月『新潮』（第二

○巻第五号)の「新刊紹介」で次のように、生命の表現として紹介されている。

預言者の詩人として高名なる福士幸次郎氏の第一詩集である。

此の詩人の詩は強き生命と、輝ける光りとに満ちて居る。若い人々は来りて此詩人の生命に触れねばならぬ。(四六判二一六頁 定価九十銭 洛陽堂)

このように大正初期には、口語自由詩と生命を結びつけることが一般化していたと考えられる。

一方、朔太郎は、口語自由詩運動が起きたころ、主に短歌を制作していた。一九一一年四月の『スバル』(第三年第四号)に、萩原咲二の筆名で発表した短歌五首を見てみたい。

薄暗き酒場の隅に在るひとが我に教へし道ならぬ道

砂山の枯草の上を我が行けば虫力なく足下に飛ぶ

悲しみて二月の海に来て見れば浪うち際を犬の歩ける

かのベンチ海を見て居りかのベンチ日毎悲しき人待ちて居り

縁端に疲れし顔の煙草吸ふ教師の家の庭のこすもす

これらの短歌について、久保忠夫は「およそ「スバル」的な短歌ではない。そして、生活に密着した歌なのである」と指摘している。⁽⁸⁾

確かに、装飾的技巧的でない表現、現実生活に結びついた感情を歌う内容は、明治末の短歌の自然主義的傾向に通じると考えられる。

篠弘は、一九一〇年三月の前田夕暮『収穫』(易風社)、同年四月の若山牧水『別離』(東雲堂書店)と土岐哀果『NAKIWARAI』(ロー

マ字ひろめ会)、同年一二月の石川啄木『二握の砂』(東雲堂書店)

等の実作に即して、「短歌における自然主義は、その作品史にあらわれているように、明治四十二年に夕暮・哀果によって出発したものが、翌四十三年の啄木によって動かしがたいものになったと考えることができる。さらに翌四十四年の牧水の実質的な参画によって、

自然主義による短歌の近代化が軌道にのつたと言うことができる」と規定している。⁽⁹⁾ 啄木は当時、歌壇の自然主義的傾向を、「歌らしい歌、乃ち技巧の歌、作為の歌、装飾を施した歌、誇張の歌を排す

るといふ事は、文学上の他の部面の活動の後を引いて近一二年の間に歌壇の中心を動かした著るしい現象であつた」、「歌と日常の行往とを接近せしめるといふ方面に向つてゐる」(『NAKIWARAI』を

読む『東京朝日新聞』一九一〇年八月三日)と把握している。先に

に引いた一九一一年の朔太郎の短歌は、明治末の歌壇における自然主義の流れに位置づけられるだろう。そして久保がすでに注目しているが、三首目で、「歩める」という文語体ではなく、「歩ける」という口語体が用いられている。朔太郎が一九一一年の時点で、生活に密着した自然主義的な短歌において、口語に接近したことが確認できる。

そして先述の通り、大正初期の詩壇で生命主義が顕著になるが、朔太郎も一九一四年一〇月発表の詩論『SENTIMENTALISM』で、次のように「詩」を定義した。

哲学は、概念である、思想である、形である。／詩は、光であ

る、リズムである、感傷である。生命そのものである。(傍点原文、以下同)

「詩」を、「光」「リズム」「感傷」という生命だと定義している。同じく一九一四年一〇月に発表した詩論「詩と音楽の関係」(『音楽』第五卷第一〇号)では次のように韻文の形態についての立場を明らかにした。

自由詩形によつて詩人は始めて完全なる自我のリズムを自由に発現することが出来た。

この「自我のリズム」は、「SENTIMENTALISM」の、生命としての「リズム」に相当すると考えられる。朔太郎は一九一四年、自由詩で生命を表現することを目指したといえよう。

明治末の詩壇では、生活に密着した詩の要求から口語使用が提唱され、さらに定型を破棄した自由詩が提唱され、大正初期には、それと接続するように生命の表現が求められる。朔太郎もこうした状況に呼応するように、一九一一年の生活に密着した短歌で口語に接近し、一九一四年には、生命の表現としての自由詩の主張に転じたのである。次節では、朔太郎の詩論における生命の表現の志向を、ニーチェとの関連から検討する。

二、「感傷」「奇蹟」「象徴」と『ツアラトウストラ』

朔太郎は一九一四年六月に人魚詩社を結成し、同年後半に詩論

『月に吠える』の口語表現

「SENTIMENTALISM」「感傷詩論」を発表した。岸田俊子は、「朔太郎の言う「感傷」とは、感情が刺激されやすい、心を傷めやすいという一般的な意味以上に詩作の源泉にあるべきものとして積極的意味を与えられており、彼はこの語を「詩」というものの本質を説明する標語として繰り返し使用している」と、これら詩論で「感傷」が重要な意義を担うと指摘している⁽¹⁰⁾。まず「SENTIMENTALISM」の次の箇所注目したい。

なにもものもない。宇宙の『權威』は、人間の感傷以外になにもものない。

次の箇所もみたい。

感傷の涅槃にのみ『詩』が生れる。即ち、そこには何等の觀念もない、思想もない、概念もない、象徴のための象徴もない、芸術のための芸術もない。

ここには、「人間の感傷」を唯一の權威として他を排する態度や、「感傷の涅槃」で観念、思想、概念が一切排されて、生命としての「詩」が成立するという思考が読み取れる。さらに「SENTIMENTALISM」は次のように結ばれる。

未来、自分は感傷の涅槃にはいる、万有と大歓喜を以て接触することが出来る、現在、及び過去の自分は未成品である。道程である。

先の引用と併せて読解すると、「未成品」である現在までの自己を超えてゆくことで、「感傷の涅槃」に到達し、「詩」が生じるとい

うのである。

そして、こうした言説には、朔太郎のニーチェ受容が関わりと考えられる。朔太郎は、一九一二年六月三日付の従兄・萩原栄次宛書簡で次のように書いている。

此頃になつて私を一層驚かした者はニイチエのツアラトウストラである、罪惡を犯し、墮落の底に沈む事の出来る者でなければ超人となる事は出来ない、自個の發展のためには、あらゆる万物を犠牲に供してもかまはない、自我あつて他人なし、／邦語訳ツアラトウストラの中には私には不可解の文句も大分あつたが大体の要領を得るは差支へなかつた、

従来の研究では、このような『ツアラトウストラ』受容について、一九一四年の詩論との関わりが論じられたことはない。⁽¹¹⁾しかし、先に引いた「SENTIMENTALISM」の、「人間の感傷」を唯一の權威として他を一切排する態度は、『ツアラトウストラ』から得た「自我あつて他人なし」という考えと直結している。そして、「感傷の涅槃」を目指して自らを超えてゆこうとするところに、ニーチェから得た「自個の發展」の欲求が反映していると考えられる。「感傷の涅槃」という語句には宗教的なものが感じられるが、「感傷詩論」でも、次のように、キリスト教的な「奇蹟」という語で「詩」を定義している。

祈禱とは奇蹟を希願ふの言葉、而して詩は地上の奇蹟。

ただし、ここで使用されている「奇蹟」の語は、信仰というより、

やはり芸術に関わるものと考えられる。朔太郎は「現詩壇の神秘主義者と現実主義者と」（『早稲田文学』第一四一号・一九一七年八月）で、自然主義を批判して「奇蹟」を主張している。

けれども私がそれよりも尚一層甚だしく忌み嫌ふものは、所謂、自然主義者又は現実主義者の輩である。／彼等は此の世界及び人類の進歩に関して何等の新らしい創造をもなしとげることのできない人間である。（中略）言ふ迄もなく人類の文明は「奇蹟を求める心」から出発するものである。この特種の感情がなくなつたら、文明は一所に停滞してしまふ。さういふ世界には何等の新らしい發明もなく、珍らしい事実もなく、特異な芸術もなく、そして何等の美しい道徳も生れない。そこには只いつも同じ顔をした現実があるばかりだ。

「いつも同じ顔をした現実」は日常であり、「奇蹟を求める心」は日常を超えようとする志向といえよう。つまり一九一四年の詩論では、日常を超える表現としての「詩」を、キリスト教的な「奇蹟」に喩えていたと考えられる。

岸田は、「後期印象派と未来派を同じ流れの中に位置づけ、その違いを「程度の問題」として片づけていた朔太郎は、その両者に共通する「象徴の精神」を自らの詩作の基盤に置こうとしたのである。彼の言うところの「象徴主義」とは写実主義に反するあらゆる姿勢を含んでいた」と、当時の朔太郎の詩作が、写実主義に反する象徴主義に基づいていたと指摘している。⁽¹²⁾「感傷詩論」では、「感傷

が白熱するとき言葉は象徴の形式を帯ぶ、」として、「感傷」を高めることで「象徴」の表現が生じると説明されている。朔太郎は「日本における未来派の詩とその解説」(『感情』第五号・一九一六年一月)でも、次のように「象徴」を生命の表現として説明している。

要するに後期印象派の絵画の精神は、最も徹底した意味での象徴の精神を説明するものである。即ち「物の概念(物質)」を描くことの代りに、物の生命(神経)を描く」といふことである。

つまり朔太郎は、「詩」を、外形を写実するのではなく、生命を象徴的に表現するものと考えている。岸田は、朔太郎が後期印象派絵画や未来派の詩に象徴の精神を見出したことを重視しているが、朔太郎は画家ではなく、未来派の詩に通じる表現を目指すにしても、それを実現する詩形や文体が重要だろう。前節で確認したように、朔太郎は、「自由詩形」によって生命を表現しようとしたはずである。

ここで朔太郎の「感傷」の起源を整理する。一九一四年九月発表の「幼児と基督」(『異端』創刊号)に、「流れてやまない、感傷の涙が、地上に晶結したときに、耶蘇の第一の奇蹟が行はれる。自分の、第一の詩が生れる」と書かれている。ここにも、「感傷」が「奇蹟」としての「詩」の源泉だという考えがみられる。「感傷詩論」には、「感傷必ずしも哀傷にあらず、憤怒も歓喜もその極に達すれば涙ながる、然れども涙なきものは感傷にあらず」という記述がある。「感傷」に「哀傷」が含まれること、「涙」と結びついていることがわかる。安藤前掲論は、これら詩論における「涙」が、北原白

『月に吠える』の口語表現

秋『真珠抄』(一九一四年九月、金尾文淵堂)に由来し、生の芸術という時代潮流に合致すると論じている。朔太郎は白秋の『真珠抄』⁽¹³⁾について「聖書を始めて読んだときと同じ気分で見ました」(一九一四年九月四日付白秋宛書簡)と述べており、白秋の作品に宗教的なものを感じたことがわかる。「哀傷」は、朔太郎が一九一三年四月に編んだ歌集『ソライロノハナ』の「自叙伝」に、「何物を以てしても訴へる由もなき此の苦悩、何物を以てしても慰める事の出来ない此の哀傷、かういふいらした心のありさまを私は詩や歌に作つて自ら低唱して居る外に方法は無かつた」という記述がある。ここに、「哀傷」から「詩」「歌」が生じるという発想が指摘できる。「感傷」につながる「哀傷」が、短歌時代から、創作の源泉として位置づけられていたのである。そして「哀傷」は、白秋の歌集『桐の花』(一九一三年一月、東雲堂)の「哀傷篇」の影響があるに違いない。また一九一八年一月に生田春月が、「感傷」を題に用いた詩集『感傷の春』(新潮社)を刊行している。明治末から大正期の詩歌の系譜で、「哀傷」「感傷」の用語や、それらを重要な理念として掲げることや、その宗教性も、朔太郎独自のものではなかったといえる。それでは、『月に吠える』前期の朔太郎の「感傷」の独自性は、どこにあるのだろうか。

三、未収録詩篇「感傷の塔」と「力への意志」

岸田前掲書は、一九一四年後半の朔太郎において詩論と作品が地続きだったと論じ、「詩が誕生する際に顕現する不可思議な力を彼は「感傷」と呼ぶのであるが、この語は「宣言文」その他の詩的散文の中にしばしば使用されるのみならず、「感傷の塔」をはじめとする詩作品のテーマそのものともなっている」と指摘している。⁽¹⁴⁾そこで、『月に吠える』未収録詩篇の一篇、一九一四年一〇月発表の「感傷の塔」の「感傷」の表現を、ニーチェの受容を反映した詩論の記述を参照しながら検討する。

感傷の塔

塔は額にきづかる、

蛭をもつて窓をあかるくし、

塔はするどく青らみ空に立つ、

ああ我が塔をきづくの額は血みどろ、

肉やぶれいたみふんすぬすれども、

なやましき感傷の塔は光に向ひて伸長す、

いやさらに伸長し、

その愁も青空にとがりたり。

あまりに哀しく、

きのふきみのくちびるを吸ひてきずつけ、

かへれば琥珀の石もて魚をかこひ、

かの風景をして水盤に泳がしむるの日、

遠望の魚鳥ゆゑなきに消え、

塔をきづくの額は研がれて、

はや秋は晶玉の死を窓にかけたり。

「感傷」が、「光」に向かって伸びてゆく、鋭く青い「塔」に形象化されている。岸田は、この「塔」のイメージを、「感傷」が形をとったところの「光」、すなわち「詩」の比喩だと読解している。⁽¹⁵⁾しかし正確には、「塔」は「光」を強く求めているのであって、換言すれば、いまだ「光」を得ていない状態ではないだろうか。つまり「感傷の塔」のイメージは、「光」をもたないがゆえに、「光」を渴望する生命の象徴である。この「感傷」の表現には、先に検討した詩論「SENTIMENTALISM」の、現在までの自己を超えてゆくという発想との接続を見出すことができる。つまり、額から「感傷の塔」が生え、額から血が流れ、肉が破られるのは、内部の生命の「感傷」が、「光」を得るために、自己破壊して自らを超えようとする表現だと理解しうるだろう。

岸田は、「上昇運動のイメージに傷つけられる肉体のイメージが随伴することは、この時期の作品の多くが「詩」の誕生そのものをテーマとしていたこととかかわりがあるように思われる。「感傷の塔」は、「塔」と母体の関係が「詩」と作者の関係に照応すること

を明らかな形で示していた」と論じている。つまり「塔」が肉体から生える表現を、「詩」の誕生」のイメージだと読解している。⁽¹⁶⁾この読解も、先述した、「感傷」がいまだ「光」を得ていないという理解をふまえて再考する余地がある。「光」を求めて肉体を破壊して伸びる「感傷の塔」は、「詩」という「奇蹟」を求めているといえよう。裏返せば、「詩」を実現していない状態なのだ。

佐藤伸宏は、「感傷の塔」について、次のように「解釈不能性」を指摘している。

この詩の解釈不能性とは、第一連に唐突に現れる「塔」のイメージそして詩の総体が提示する様相を、何らかの一義的、合理的な意味に還元、回収することの極度の困難さに起因すると言ってよい。⁽¹⁷⁾

「感傷の塔」第二連は、「きみ」の唇が傷つく感覚や、魚が水盤に泳ぐ風景が断片的に現れるものの、全体として何を意味するか理解しづらく、確かに「一義的、合理的な意味に還元、回収すること」が難しいといえよう。そこで、解釈が拒絶されること自体の意味を考えてみたい。先に、第一連の「塔」が肉体を破壊する表現を、「詩」という「奇蹟」を求めて、「感傷」が自己を超えてゆくイメージだと論じたが、これは日常を超えようとする表現ともいえよう。ならば第二連の、解釈が困難な、断片的な詩句は、日常の秩序を破壊した結果の、意識の錯乱、混沌の表現として理解できるかもしれない。いずれにせよ、解釈を拒むような詩句が、「詩」を実現していない

「感傷」の表現において出現していることを、ここで確認できる。

日本では大正期に生命主義が隆盛する中でニーチェが受容された。ニーチェの生の哲学では、あらゆる生の根底に、自己を拡大しようとする「力への意志」(原語・Wille zur Macht ※権力意志とも訳す)があるとする。明治末から西田幾多郎がベルクソンを紹介する一方、一九一三年一〇月に和辻哲郎『ニイチェ研究』(内田老鶴圃)が刊行される。和辻は、「権力意志は活きた力、生命のある力、自ら活らく力であるとともに、また生長し征服し創造する力である」(「本論第一 新価値樹立の原理 第一章 権力意志」五一頁)と、「生命」の力としての「権力意志」を解説している。大正初期の大杉栄の評論にも、ニーチェの哲学の受容の跡がみられる。⁽¹⁸⁾大杉におけるニーチェの「力への意志」の受容について、大沢正道は、「ベルグソンの「エラン・ヴィタール」、ニーチェの「権力意志」は、大杉によって「征服の事実」に対する「叛逆の精神」、「叛逆の行動」に転化させられたのである」と位置づけている。さらに大沢は、大杉のアナーキズムにおける「叛逆の精神」について、「生きる」ということは、そのまま現存の秩序、すなわち現存の疑似価値体系に「叛逆する」ことである。それ以外に、「生」の意味はない、「死を免れ、生に生きる道はただ一つ、「叛逆」あるのみ、これが大杉の哲学の基本」だと論じている。⁽¹⁹⁾つまり大杉は、「力への意志」を、現存の秩序に対する「叛逆」としての「生」の根拠に援用したのである。

未収録詩篇「感傷の塔」の、「塔」が自己を破壊して伸長する表現や、解釈を拒む断片的なイメージは、アナキズムに近い、日常の秩序を失った「生」の表現であり、この詩篇の「感傷」は、そのような「生」の根底に働く力ではないだろうか。つまり、朔太郎の詩論における「感傷」は、大正初期の詩壇の動向と一致する、生命の表現への欲求を担うものであり、それを宗教的な語句で表すのも当時は一般的である。しかし実作を検討すると、「感傷」が「詩」を求めて自己破壊して成長するイメージと共に、宗教というよりアナキズムに通じる表現が出現している。そこに朔太郎の「感傷」の特徴があり、その背景にはニーチェから得た「自個の発展」の欲求があったといえよう。

ただし前述のように、「感傷の塔」の「感傷」は、いまだ「詩」を実現していない状態だと考えられる。これは、一九一四年の朔太郎がアナキズム的な表現を理想としたのではないことを推測させる。そして『月に吠える』におけるニーチェの影響も、秩序への叛逆にとどまるものではないことが想定されるのである。

四、浄罪詩篇「竹A」と口語自由詩「春夜」

朔太郎は『月に吠える』前期において、早く一九一四年九月に「殺人事件」（『地上巡礼』創刊号）という口語自由詩を発表した。しかし同年一〇月発表の「感傷の塔」は文語詩である。同年末に、初出

時「浄罪詩篇」と付記された一連の詩篇を発表するが、これらは文語を採用している。一連の浄罪詩篇は詩集冒頭章「竹とその哀傷」に収められたが、同章のうち制作・発表が遅い「竹」二篇（二篇とも『詩歌』第五卷第二号・一九一五年二月）や「地面の底の病気の顔」（『地上巡礼』第二卷第二号・一九一五年三月、初出題「白い朔太郎の病気の顔」）では、口語・文語の区別ができない動詞連用形を行末に用いている。これについて阿毛久芳は、「文語脈とも口語脈ともとられる股裂き状態で、「あらはれ、萌えそめ、ふるへ出し、生えそめ、視え、生え、病み……」といった連用形中止法による語が次々介入した」と指摘している。⁽²⁰⁾翌一九一五年、多くの口語自由詩を制作・発表する。詩集の「くさつた蛤」章の全一三篇中、一〇篇が一九一五年四月～六月に発表されたものであり、残る三篇は詩集初出だが、同章の詩篇の多くが口語自由詩の代表作とみなされている。

浄罪詩篇の一篇「竹A」は、前節で分析した未収録詩篇「感傷の塔」をプレテクストとする。「感傷の塔」の「青空」に向けて伸びる鋭く青い塔は、「竹A」の「空路」に沿って生える鋭く青い竹のイメージに転化された。『月に吠える』の口語自由詩を検討するためにまず、未収録詩篇とつながり、文語を主とする「竹A」を検討する。

竹

ますますなるもの地面に生え、

するとき青きもの地面に生え、

そのみどり葉光る朝の空路に、

なんだたれ、

なんだをたれ、

いまはや懺悔を終れる肩の上より、

けぶれる竹の根はひろがり、

するとき青きもの地面に生え。

— 淨罪詩篇 —

木股知史は「錯乱する神経を暗示する、からまりひろがる竹の根と、まっすぐに伸びてゆくことによって、そこからの離脱を示す伸長する竹という、相反するイメージが、懺悔する身体をはさむように表現されている」と読解している。⁽²¹⁾これを踏まえ、本稿はむしろ、冒頭から最終行まで読み進める中で、鑑賞心理で、どのように竹の表現が知覚されるか、そのプロセスを分析する。

第一、二行は垂直で鋭く青いものが地面に生える表現である。第三行で、朝の「空」に通じる路が提示される。第四、五行の「空」に向けて涙を流す表現において、地面に生える鋭く青いものに感情が投影されていることが感じられてくる。さらに第六行の「懺悔」を終えた肩という詩句が、前行と結びつくことで、懺悔の涙という意味が成立する。第六、七行の、肩から「竹の根」が広がるという、人間と竹が合体したような表現により、竹の根が「錯乱する神経」の暗示として機能する。第六、七行の、竹の根が懺悔する肩から生

『月に吠える』の口語表現

える表現をふまえて、最終行の、鋭く青いものが生えるという詩句を読むと、伸長する竹と竹の根が「懺悔する身体をはさむ」イメージが成立する。それを、第一―三行の「朝の空路」に沿って真つすぐ生える表現と併せることで、「離脱」という象徴性が喚起される。

このように、一本の竹の表現を知覚するプロセスが複雑に延長される。つまり竹という素材が、真直ぐさ、青い色、鋭さを強調され、涙を垂れて成長して懺悔者の肩に根を拡げるものとして歌われることで、心の状態の象徴的イメージに異化されるのだ。こうした表現は、プレテクスト「感傷の塔」同様、写实的でもなく、字義通りに解釈できるものでもない。しかし「感傷の塔」の、解釈困難な断片的イメージとは異なる。「竹A」では、表現を知覚する過程は複雑だが、最終的に成立するイメージや象徴性はむしろ単純で、ただ一本の竹の凝縮したイメージに、懺悔と祈禱に分裂した意識の投影を読み取りうる。

「竹A」では、行末に、生え（計三回）・たれ（計二回）・ひろがり（一回）という動詞連用形が多く用いられている。久保忠夫は、「動詞の連用形の不安定感を利用して、それを繰り返し用いることによって、いたたまれないような焦燥感を出している」と、その表現効果を指摘している。⁽²²⁾確かに、行末を連用形で止めることで、焦心に駆られているような語調が生じ、救済を求める切実さを訴える効果がある。だがそれだけでなく、全八行中、五行が「a・e」音、残る三行が「i」音で行末が統一されている。特に、地上の竹を表

現する詩句には、行末にすべて「生え」「たれ」という「a・e」音が用いられている。この音の同一性は、それらの詩句で、すべて同一の竹を歌っていることを強調するのではないだろうか。つまり、行末の音の統一性が、凝縮したイメージの形成に寄与しているといえるのだ。一方、プレテキスト「感傷の塔」は、「竹A」同様に句点で改行するスタイルだが、各行末の詩語は、「竹A」に比べ、語形にも音にも統一性がなく（行末の語は、動詞の連用形と終止形、体言、接統助詞の混合）、それらによる表現効果も認められない。「感傷の塔」だけ読むと見落としてしまうが、「竹A」と対照すると、未収録詩篇「感傷の塔」には、語形や音韻を活かした表現効果が欠けているという特徴が指摘できるのである。以上をふまえ、口語自由詩「春夜」を検討する。

春夜

浅蜷のやうなもの

蛤のやうなもの

みぢんこのやうなもの

それら生物の身体は砂にうもれ、

どこからともなく、

絹糸のやうな手が無数に生え、

手のほそい毛が浪のまにまにうごいて居る。

あはれこの生あたたかい春の夜に、

そよそよと潮みづながれ、

生物の上に水ながれ、

貝類の舌もちらちらとしてもえ哀しげなるに、

遠く渚の方を見わたせば、

ぬれた渚路には、

腰から下のない病人の列が歩いて居る、

ふらりふらりとあるいて居る。

ああ、それら人間の髪の毛にも、

春の夜のかすみいちめんにふかくかけ、

よせくる、よせくる、

この白き浪の列はさざなみです。

栗原敦は、「春夜」の表面には、生あたたかい春の夜の海辺を舞台として、近景に微妙にゆれ動いている生物が、遠景に腰から下のない病人の列が、白いさざなみに重ねられるように描かれているばかりだといえるが、それにもかかわらず、私たちはこの作品が作者自身の存在を、そういつてよければ萩原朔太郎の実存意識を表出したものであると感ずる」と論じている。⁽²³⁾このような読解について、その知覚のプロセスを検討したい。

作品の構成を、前半一行、後半六行、末尾二行に分ける。鑑賞心理にイメージが現れる順序は、前半で、神経のように微細な「手のほそい毛」が現れ、後半で、さまよう病人の列に切り替わり、末尾二行で、よせる白い波の列＝さざ波に転じる。末尾二行で、無数の手や病人の像は、テキストからは消えているが、鑑賞心理には残

像として存在するだろう。そのため最終行まで読み終えたとき、無数の手と、病人の列と、さざ波が重なりあったイメージが成立する。これにより、さざ波の細かい動きが、神経のゆらぎのように、また、打ち寄せる波と砂地との遠く続く境界線が、病人の列が不安定に歩く道筋のように感じられる。さざ波という素材が、繊細な神経や生の不安の象徴的イメージに異化されるのである。

「竹A」では、行末の動詞連用形「生え」のリフレインが、竹が成長するリズムを表現していた。「春夜」でも、「埋もれ」「生え」「ながれ」「かけ」という動詞連用形止めのリフレインによって、海浜風景がいかに流動的に感じられる。「あるいてゐる(歩いてゐる)」「よせる」のリフレインは完全な口語体だが、病人と波の動きを意味的に表すだけでなく、リフレインすることで、それらの動きのリズムを醸し出す効果があるだろう。「そよそよ」「ふらりふらり」という詩句は、それぞれ、波の運動の微かなさま、病人の歩行の不安定さを音象化するオノマトペである。この作品は、海浜風景を描写する点で、全体的に視覚的である。その中で、病人と波の様子が音韻的に表現されることで両者が際立ち、病人と波が重なったイメージが強調されるのではないだろうか。「春夜」では、「竹A」以上に音韻の表現効果が高められている。

最終行の「この白き波の列はさざなみです。」という詩句は、敬体の助動詞「です」を用いた口語表現である。栗原は、「春夜」を含む「くさつた蛤」章全般に、「客観的といってもいい情景の描出

をそのまま確実に発話者の主情の象徴とするための工夫」がみられると論じ、「春夜」については、「末尾の敬体の読み手に言いかけると効果が際立ってる」と指摘し、「詩作品の映像自体によって象徴させる」方法から一歩踏み出して、「詩人の内面」を「確実に読者に伝えるべく編み出した詩法のひとつの完成」だと評価している。²⁴確かに最終行の文体は、神経が揺らぎ病人が歩く海浜の風景を外界に訴えかけているように感じられる。その訴えかける文体をもって、作品が締め括られる。

こうして「春夜」では、微細な神経や生の不安の象徴として異化された波のイメージが、口語の音韻や作品を締め括る文体によって、効果的に鑑賞心理に伝達されるのである。これらの詩篇によって、『月に吠える』は口語詩の完成と評されたのであった。

おわりに

朔太郎は一九一四年の詩論で、「詩」を生命として定義した。そこには、『ツアラトウストラ』受容を反映した、「人間の感傷」を唯一の権威とし、自らを超えてゆくことで成立する、日常を超える「奇蹟」としての「詩」への志向が見いだされる。

一九一四年後半に発表された未収録詩篇「感傷の塔」の、「感傷の塔」が肉体を突き破って「光」へ向かって伸びるイメージは、「感傷」が現在の自己を破壊して、「詩」を希求する表現であった。そ

して第二連には解釈困難な詩句が出現している。大正初期、ニーチェの生の哲学における「力への意志」は、大杉栄のアナーキズムの「生」の根源としての「叛逆の精神」に援用された。朔太郎の「感傷の塔」の「感傷」も、アナーキズムに通じる、日常の秩序を破壊する力であり、それが、解釈を拒むような詩句と対応しているのではないだろうか。かつて芥川龍之介が、「萩原君は詩的アナキストである」「月に吠える」、「青猫」等の一代の人目を聳動した、病的に鋭い感覚もその表現を導き出したものは或はこの芸術上のアナキズムに発してゐるのであらう」（萩原朔太郎君）『近代風景』第二巻第一号・一九二七年一月）と述べたのは有名だが、『月に吠える』形成過程における「感傷の塔」のこうした表現をみると、芥川の評はやはり的確だったと思われる。しかし、この「感傷」は、いまだ「光」を得ていない、つまり「詩」を実現していない状態であった。

坪井秀人は、「感傷の塔」など一連の未収録詩篇を、詩集の浄罪詩篇との関係において、「表現と内容の上で過剰とも言える表情とエネルギーを放散していることが見てとれ、詩人はその『過剰』を詩集という一定の枠には収まりきれぬ未完成のものとして観じ、それを抑制し凝縮した《浄罪詩篇》にそれら詩篇の完成した姿を認め自負しえた」と位置づけ、『浄罪詩篇』に潜在するエントロピーの実態は、逆に、そこに集約されていた過剰なるイメージの世界を見極めることを以って初めて明らかなものになり得る」として、未収録

詩篇の「過剰なるイメージの世界」を分析している。⁽²⁵⁾確かに、浄罪詩篇「竹A」では、プレテクストである未収録詩篇「感傷の塔」の断片的なイメージとは対照的に、単純なイメージに凝縮されている。

だがそれだけでなく、「竹A」では、行末の動詞連用形のリフレインがイメージを喚起する効果を發揮している。そして行末の音が統一され、特に「a・e」音の繰り返しによって、一本の竹に凝縮したイメージがもたらされる。これに対して「感傷の塔」は、行末の語形や音に一貫性がなく、それらを活用した表現効果にも欠けている。このように「竹A」では、詩語の語形や音韻の効果で、凝縮したイメージが表現されていることに注目すべきである。はやくに久保論文が、浄罪詩篇「竹A」の動詞連用形の表現効果を指摘していたにも関わらず、後続の坪井論文では、先述のように、イメージの差異のみを論じて、文体という観点が活かされていないといえる。

近年の坪井の論考では、未収録詩篇と浄罪詩篇がともに文語自由詩だという点に言及し、「文体様式の面では両者の間には連続性があるとも言える」と指摘している。⁽²⁶⁾しかし右に述べたように、「感傷の塔」「竹A」を照らし合わせると、同じ文語自由詩といえども、行末の語形や音韻の効果に明らかな差異が認められる。

そして口語自由詩「春夜」では、「竹A」の動詞連用形止めの技法を継ぎつつ、口語体で、リフレインなどの音韻を活用する技法や、作品を締め括る助動詞によって、生の象徴としてのイメージを効果的に表現している。文語を主とする「竹A」と口語を主とする「春

夜」の文体は、一見すると差異があるが、特に音韻を活かす語法や措辞の効果において、実は接続していると考えられる。

つまり、未収録詩篇と詩集の浄罪詩篇の関係について、先行研究では文語自由詩として連続的に捉えられる一方、イメージに差異があるとされてきた。しかしそのうち「感傷の塔」と「竹A」の関係を検討したところ、両者の文体は、ともに文語自由詩でありながら、語形や音韻による表現効果に差異があると考えられる。こうした、イメージを表現するために、どのように詩語が駆使されているかという問題こそ、浄罪詩篇に続けて制作される口語自由詩に関わる射程を有しているというのが、本稿の結論である。

近年の『月に吠える』研究では、高橋世織や岸田俊子や木股知史のように、絵画などの視覚文化との関わりを重視する研究が盛んである。⁽²⁷⁾確かに詩作品のイメージを検討するには視覚という観点が有効だろう。一方、文体や韻律の問題は若干軽視される傾向にあるが、改めて考慮されるべきではないだろうか。

最後に『月に吠える』の口語表現についてまとめた。明治末期、自然主義に基づく生活に密接した詩が目指され、「日常の談話」で用いる口語が要請された。大正初期には、口語自由詩の流れを継ぎつつ、生命の表現としての詩が求められる。朔太郎も、こうした動向に相即するように、明治末に、生活に密着した自然主義的な短歌で口語に接近し、大正初期に、自由詩による生命の表現を目指した。明治末の生活派風の短歌「悲しみて二月の海に来てみれば浪うち際

『月に吠える』の口語表現

を犬の歩ける」と、『月に吠える』の口語自由詩「春夜」は、犬なしし病人が波打ち際を歩くという発想および口語文体が共通している。この共通性は、「春夜」が、口語で生活実感を表すという理念の延長線上にあることを示唆する。しかし両者の表現は対照的である。短歌では、海浜が写實的に描かれ、そこを歩く犬に悲しみを託す形で叙情している。韻律は当然、音数律である。一方、自由詩の「春夜」では、波打ち際が、神経の揺らぎや、生の不安を象徴するイメージに異化される。そして、音数律ではなく、リフレインや行末の音の一致から生じるリズム、つまり詩語の音の共鳴が韻律的な効果を上げている。こうして朔太郎は自然主義的な短歌の表現を超えたのであり、『ツアラトゥストラ』から得た「自個の発展」の欲求に基づく、「奇蹟」としての「詩」を、「自由詩形」で実現したと考えられる。生活に接するために日常口語を用いるという理念とながりがながら、日常を超える表現を実現したのだ。そしてこれは、大正初期の日本で生命の思想として受容されたニーチェの哲学が、芸術の創造として実践されたものといえるのではないだろうか。

これが後の創作にどう関わるのか確認したい。アフォリズム「生活と芸術」(『新潮』第二六巻第九号・一九二九年九月)では次のように書いている。

芸術に於ける情熱は、生活感によつてのみ呼び起される。だが生活の様式と芸術とを、不離に一致させようと考へるのは、無用のくだらない思想である。(過去の自然主義がそれを説い

た。)のみならずそれだつたら、人は生活の中にのみ満足して、創造への強い情熱を失ふだらう。なぜといつて芸術は、生活に現実されない「非有のもの」を、美に於て実現しようと欲するところの、人生の止みがたい情念にもとづいているから。

このように『月に吠える』以後も、生活から芸術が生まれるという認識を保ちつつ、自然主義を批判して、生活を超える芸術の創造を主張しているが、『氷島』(一九三四年六月、第一書房)「自序」では、「この詩集の正しい批判は、おそらく芸術品であるよりも、著者の実生活の記録であり、切実に書かれた心の日記であるのだらう」と述べる。『氷島』の詩篇は、この「自序」も手伝つて、「発想の上でも、イメエジ構成の上でも、日常現実的世界にたよらざるを得なくなつた」⁽²⁸⁾「かつて彼自身あれほど排撃した、自然主義的な発想への「退却」と批判されたことがある。今回の考察をふまえ、『氷島』における生活と芸術の問題を検討することを今後の課題としたい。

注

- (1) 久保忠夫「解説」萩原朔太郎『虚妄の正義(現代日本のエッセイ)』一九九四年一月、講談社文芸文庫、三〇四頁
- (2) 河村政敏「月に吠える」論」文学史の会編『近代詩集の探究』一九六二年九月、学燈社、三三八頁
- (3) たとえば、久保忠夫「萩原朔太郎とニイチェー」生田長江訳ニイチエ全集の影響について」『国文学』第六卷第三号・一九六一年二月、久保「萩

原朔太郎論・下」一九八九年六月、塙書房

- (4) 坪井秀人「光る手」と「いためる手」——ブレ・浄罪詩篇の側面——」『名古屋大学国語国文学』第五五号・一九八四年二月、坪井「萩原朔太郎論」『詩』をひらく一九八九年四月、和泉書院。坪井は、一九一四年五月「春日」(「詩歌」第四卷第五号)から一九一五年一月「山頂」(「銀聲」第四年第一号)までを、『月に吠える』未収録詩篇として括っている。

- (5) 久保忠夫「月に吠える」の詩「竹」(久保「萩原朔太郎論・上」一九八九年六月、塙書房)が、「感傷の塔」を「竹A」の先駆だと指摘した。「竹A」の表記は、久保が同論文で「月に吠える」の「竹」二篇を、成立順に「竹A」「竹B」と表記したのに倣う。

- (6) 鈴木貞美「大正生命主義」とは何か」鈴木編『大正生命主義と現代』一九九五年三月、河出書房新社

- (7) 安藤靖彦「月に吠える」の地脈——「感傷詩論」などのかかわりで『説林』第二八号・一九八〇年一月、安藤「萩原朔太郎の研究」一九九八年二月、明治書院

- (8) 久保忠夫「朔太郎と啄木」『東北学院大学論集(一般教育)』第三三号・一九五八年七月、久保「萩原朔太郎論・上」一九八九年六月、塙書房、二六六頁

- (9) 篠弘「短歌的自然主義の契機」『日本近代文学』第二七号・一九八〇年一〇月

- (10) 岸田俊子「萩原朔太郎——詩的イメージの構成——」一九八六年九月、沖積舎、一一〜一二頁。

- (11) 「月に吠える」以前及び「月に吠える」におけるニイチェの影響に関する主な先行研究は次の通りである。古川清彦「近代詩人群像——鴉外・清白・朔太郎ら」一九八一年三月、教育出版センター。明珍昇「朔太郎とニイチェ——「浄罪詩篇」と「ツアラトゥストラ」——」『日本文学』第三〇巻第一号・一九八一年一月。徐載坤「朔太郎初期の詩精神——海」の

イメージをめぐる」『国語と国文学』第七四卷第一〇号・一九九七年一〇月。ルカ・カッポンチェリ「日本近代詩の発展過程の研究——与謝野晶子、石川啄木、萩原朔太郎を中心に——」二〇一八年二月、翰林書房。いずれも「感傷」との関連を論じたものではない。

(12) 岸田俊子注(10)前掲書、三〇頁。

(13) 安藤靖彦注(7)前掲論文、前掲書

(14) 岸田俊子注(10)前掲書、一〇頁。

(15) 岸田俊子注(10)前掲書、三六頁。

(16) 岸田俊子注(10)前掲書、四六頁。

(17) 佐藤伸宏「第四章 散文の詩学——萩原朔太郎『青猫』」佐藤『詩の在りか——口語自由詩をめぐる問い』二〇一一年三月、笠間書院、一五一頁。佐藤は、「感傷」について論じていないが、未収録詩篇全体について、「光」の形象を希求して疎外される構図を指摘し、「一義的に固定し得ない対象に対する形象化の試みとその挫折」を論じている。

(18) 大沢正道『大杉栄研究』(一九七一年七月、法政大学出版社)は、「鎮工場」(『近代思想』第一卷第一二号・一九一三年九月)「生の拡充」(『近代思想』第二卷第四号・一九一四年一月)「正気の狂人」(『近代思想』第二卷第八号・一九一四年五月)等にニーチェの影響を指摘している。

(19) 大沢正道注(18)前掲書、一七〇～一七二頁。

(20) 阿毛久芳『氷島』における萩原朔太郎——抒情とフォルムの在処——『国語と国文学』第七七卷第五号・二〇〇〇年五月

(21) 木股知史「幻覚と病理」木股編『近代日本の象徴主義』二〇〇四年三月、おうふう、一〇〇頁。

(22) 久保忠夫注(5)前掲論文、前掲書、三六五頁。

(23) 栗原敦「生物の上にみづながれ」考——『月に吠える』の一面『日本近代文学』第二七集・一九八〇年一〇月

(24) 栗原敦注(23)前掲論文

(25) 坪井秀人注(4)前掲論文、前掲書、三五頁。

(26) 坪井秀人「へ遠さ」あるいはアウラの向う側へ——前期『月に吠える』

の詩の風景』『比較文学研究』第九八号・二〇一三年一〇月

(27) 高橋世織「萩原朔太郎『月に吠える』とアール・ヌーヴォー」『比較文学年誌』第二〇号・一九八四年三月、岸田俊子注(10)前掲書、木股知史「詩画集としての『月に吠える』」『画文共鳴——みだれ髪』から『月に吠える』へ——二〇〇〇年八月、岩波書店

(28) 那珂太郎『萩原朔太郎詩私解』一九八五年一〇月、小沢書店、二〇一～二〇二頁。

【付記】 朔太郎のテキストの引用は初出、初出が確認できなかったものや書簡は筑摩版『萩原朔太郎全集』全一五巻+補巻(一九七五年五月～一九八九年二月)に拠り、ルビ・圈点は適宜省略、旧漢字は改め、明らかな誤字等は全集に準拠して訂正した。「」は改行を示す。